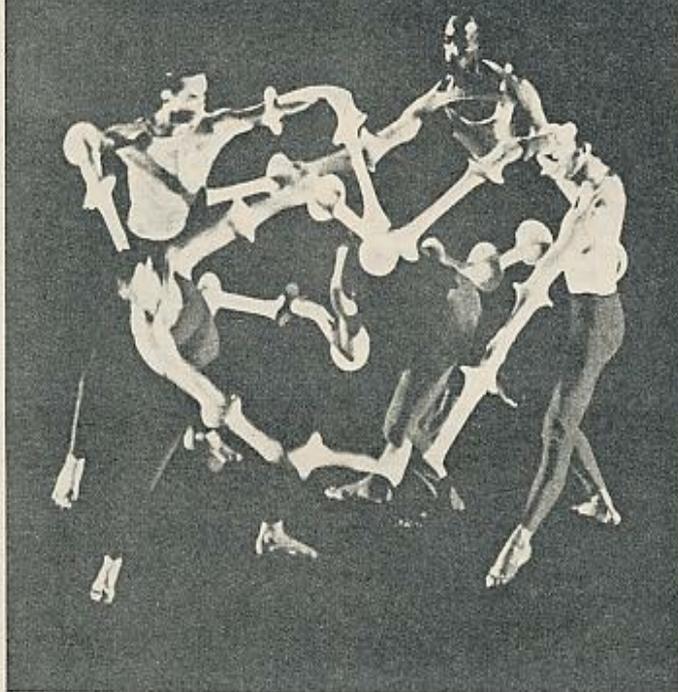


ALWIN NIKOLAIS

ALWIN Nikolais es un norteamericano de sesenta años que ha revolucionado el ballet contemporáneo. En su folleto "The dance in América", la coreógrafa Agnes de Mille afirma: "Nikolais está labrando inmensas parcelas de nuevo territorio. Es un verdadero innovador, un innovador que no se parece a nadie. Lo suyo es una categoría especial de teatro de danza en el que las luces, los objetos escénicos y el sonido tienen tanta importancia como los bailarines, que se transforman —de hecho— en formas móviles, en instrumentos para crear esquemas siempre nuevos". Cualquiera que haya asistido a los dos programas que Nikolais ofreció en Madrid —de los que ya dimos una reseña informativa en nuestro número anterior— podrá dar fe de que esas afirmaciones no son gratuitas. Por ello, al término del segundo espectáculo, nos reunimos en el camerino de Nikolais un pequeño grupo de admiradores de su trabajo, para charlar sobre él, las condiciones en que se desarrollaba y las características más destacadas que creíamos percibir. Con sus largas y blancas patillas, su chaqueta más bien estrafalaria y un pelo que se convertía en cresta cuando agachaba la cabeza, Nikolais fue respondiendo entre sonrisas a nuestras preguntas. Empezamos por interesarnos por cuál había sido la trayectoria del ballet en estos últimos años dentro de Estados Unidos, y por cómo situaba él mismo su labor personal —al frente del Dance Theatre— en el interior de dicha trayectoria:

—Antes de la segunda guerra mundial, el baile en Estados Unidos era freudiano y expresionista. El poder tremendo de la bomba atómica puso al mundo en un estado de "shock", y Freud pasó a un segundo término. Reconocimos entonces que vivíamos dentro de un Universo y no de un mundo pequeño, reducido. Había otras muchas cosas que arreglar aparte del sexo. Ello se tradujo en una serie de movimientos estéticos; por ejemplo, el expresionismo abstracto en pintura. Y es en esta época cuando yo empiezo mis experimentos de danza abstracta. Renuncio al ballet tradicional basado en primeras figuras, renuncio a la consabida temática del hombre controlando la Naturaleza, y desde mil novecientos cincuenta y uno trabajo dentro de la idea de que el hombre adquiere su presencia en un ambiente y la adquiere con gracia, que su actuación con respecto a ese ambiente es positiva, favorable, no lo arruina. Me di



EL TEATRO TOTAL EXISTE

Los cuerpos de los bailarines del Dance Theatre se unen, prolongan sus miembros en busca de nuevas formas.

cuenta entonces que tenía que desaprender muchas cosas y empezar de nuevo.

"Por otra parte, estaba el problema de que el mundo era algo cacófono y de que llegar al público por medio de un solo sentido resultaba insuficiente. Teníamos que crear un acto que lo bombardeara. La pintura comienza a hacer escultura, la escultura se mueve y emite sonidos..., la danza tampoco podía seguir siendo la misma. Entre mil novecientos cincuenta y mil novecientos cincuenta y dos, empiezo a dar importancia al color, al sonido y a las luces. Varío todos los sistemas de iluminar el escenario. Todo ello, con la intención de abarcar una experiencia sensorial más completa, no contentarse con tan sólo un elemento aislado. Creo que esto es lo que dio nacimiento a los

«multi-media» o teatro total (1).

TRIUNFO.—¿Cuál es el proceso de elaboración que siguen sus espectáculos?

ALWIN NIKOLAIS.—Varía mucho en cada caso concreto. Pero hay algo esencial que sí se mantiene dentro de todos ellos: el ambiente de trabajo en equipo, la centralización en mi teatro de Nueva York de toda una suma de esfuerzos que yo voy dirigiendo y aglutinando. Si entramos ya en espectáculos concretos, creo que «Foreplay» es muy bueno, responde a un cambio mío bastante notable, pero no se puede hablar a

(1) Se conoce por «multi-media» al espectáculo nacido de la conjunción y síntesis de diversos medios expresivos, quedando englobada la particularidad estética de cada uno de ellos en un todo compacto.

fondo de «multi-media» precisamente en esta obra. Todo lo contrario en «Scenario», que es teatro total de verdad, una amalgama muy compacta en la que entran la proyección de diapositivas encima de las figuras, la voz, las emociones, las luces, la interrelación de sonidos..., viene a ser como una nueva forma de ópera. «Tent» y «Somnloquy» se mueven dentro de esta misma línea, aunque no sean tan completas. En «Tower», por ejemplo, el color no es importante, lo decisivo es la idea de muchas personas deliciosamente inocentes creando un caos. Podríamos seguir... (2).

T.—¿En qué medida juega la improvisación dentro de cada espectáculo, referida sobre todo al trabajo de los actores-bailarines?

A. N.—Sí, sí, por supuesto que utilizo la improvisación, pero una improvisación controlada. Me explico: durante los ensayos, pido al bailarín que improvise, y si veo que esa improvisación empieza a decir algo, intento que la guarde y que a partir de esa base hallada por él mismo, comience a trabajar.

Siete años de aprendizaje

T.—¿Qué tipo de formación siguen sus actores, qué enseñanzas reciben antes de ingresar en el Dance Theatre?

A. N.—Puedo decir, con un cierto orgullo, que ahora mismo hay muchos profesores en Estados Unidos que han estudiado conmigo, siguiendo mis teorías. Yo, cuando enseño, doy clases de danza pura, no entro en los terrenos del «multi-media». Lo que no quiere decir que la filosofía de mis enseñanzas sea la misma del ballet antiguo o la danza emocional. Hago muchas jiras por Norteamérica, y los estudiantes que ven mis obras y les gustan, vienen a mi escuela de Nueva York. Una vez allí, el proceso de selección es casi natural: yo no elijo a nadie, son ellos mismos quienes deciden si se quedan o se marchan. Para formar parte de la compañía, del Dance Theatre, tienen que haber estado por lo menos tres años en mi escuela. Contando con que, normalmente, antes de entrar en ella llevan ya cuatro años estudiando danza, casi siempre en la Universidad. Lo que significa un mínimo de siete años de formación. Nuestra compañía cuenta en la actualidad con unos veinticinco miembros, y puedo decirle que de los diez que han

(2) La cronología de los «ballets» citados en esta respuesta es la siguiente: «Foreplay», 1972; «Scenario», 1971; «Tent», 1968; «Somnloquy», 1967, y «Tower», 1965. Todos ellos fueron representados en Madrid.

«ME HE CONVERTIDO EN UN ENIGMA PARA MI MISMO».

venido a España, dos o tres poseen el diploma de «master of dance», que se consigue con un año y medio de estudios de la licenciatura. Creo que es importante que el Dance Theatre tenga toda una escuela detrás de él.

T.—Aparte de por la profesión, los miembros del grupo ¿están unidos por algo más? Por una comunidad ideológica, por unas posturas vitales, por un enfrentamiento común de las relaciones humanas...

A. N.—Eso es muy difícil decir. Pero pienso que simplemente el hecho de que hagan este tipo de cosas, indica que existe una elección común de comportamiento y forma de pensar. No es que ejerzamos una filosofía aparte de la danza, la filosofía existe en el propio acto de hacer esa danza.

T.—Usted ha dicho hace un momento que sus espectáculos poseen en común un ambiente de trabajo en equipo. Ello significa que usted estima su propia labor como la de un coordinador, que aglutina y ordena la de los demás, o bien como un trabajo directamente creativo —en cuyo caso usted sería el creador absoluto de sus obras— en el que colaboran otras personas...

A. N.—Sinceramente, creo que

soy más creador absoluto que coordinador. Y no lo digo por presunción, sino porque en realidad lo hago —hablando en sentido creativo— todo (coreografía, luces, control de diapositivas, incluso la música la hago yo con un «Moog Synthesizer» (3) que tengo en casa...). La única posible excepción a ello es la contribución del bailarín con su improvisación, pero hay que tener en cuenta que la selección y el juicio definitivo los hago yo también, como antes decía; el bailarín toma entonces el papel de intérprete de la selección hecha por mí. Al mismo tiempo, en sus estudios conmigo, requiero que ellos creen, no les coarto en absoluto sus posibilidades creativas. Y la prueba es que muchos de mis alumnos se han hecho coreógrafos.

Una evolución hacia el cuerpo humano

T.—Muchos críticos le han acusado de deshumanizar el ballet. A lo largo de las obras que hemos podido ver en Madrid, pare-

(3) Sintetizador musical, apto para crear música electrónica o tratar electrónicamente música de otros orígenes.

ce que hay una evolución desde una búsqueda —a menudo abstracta— de formas geométricas a otra búsqueda, cada vez más evidente, de utilización del cuerpo humano, de que el cuerpo se convierta en eje de sus espectáculos, con lo que ese reproche de «deshumanización» ya no tendría razón de ser; todo lo contrario. ¿Está usted de acuerdo con esa evolución que creemos apreciar en su trayectoria? ¿Es consciente de ella?

A. N.—Sí, creo que es cierta. Durante muchos años, mis bailes han sido extraordinariamente abstractos; por ejemplo, «Noumenon», que es de mil novecientos cincuenta y tres. También es verdad que, por otra parte, siempre he pensado que no todos mis espectáculos estaban realmente deshumanizados. Si se piensa en «humanización» como algo físico, pues sí. Pero si se toma como resultado de la mente humana y de la compasión que esa mente siente ante el propio hombre, entonces ya es otra cosa. Creo que Ortega y Gasset escribió páginas importantes sobre esto. Ustedes lo sabrán mejor que yo...

«Pienso que estoy llegando ahora a otro nivel de expresión, en

el que utilizo al ser humano como instrumento para conocer el mundo, y por medio de ese conocimiento llegar de nuevo al hombre. Pero todo esto es muy difícil de decir, de precisar. Quizá dentro de cinco años entienda por qué he hecho ahora «Foreplay», por qué, de repente, me ha salido una cosa tan freudiana... Quizá porque me preocupa el hecho de que hayamos pasado del sexo como única meta a la creación de un mundo en el que ya no vamos a poder disfrutar del sexo... (4).

T.—En sus espectáculos hay, evidentemente, una creación de formas nuevas. Al mismo tiempo, poseen también una especie de valor sobre situaciones testimoniales sobre situaciones que reflejan de alguna forma el mundo en que vivimos, la sociedad actual. Cuando usted monta una de sus piezas, ¿va buscando simplemente una serie de formas? ¿También va buscando ese valor testimonial? ¿Es algo que la forma da por sí misma.

A. N.—No sé, no lo sé... No elijo necesariamente lo que voy a hacer. Quizá si cuento una anécdota muy curiosa, ustedes me van a comprender: Hace tres años yo estaba trabajando en Hamburgo y fui al distrito de Saint Paul, donde está la calle de las ladles, esperando en sus escaparates ser alquiladas. La primera vez que lo vi, me impresionó mucho, no acababa de comprenderlo. Fui otra vez, y de repente pensé que aquellas señoras eran muy bellas, me recordaban los ángeles de cera que mi madre colgaba en el árbol de Navidad. Eran unos muñecos muy viejos, un poco sucios, con las alas dobladas, y un dorado que ya había desaparecido en buena parte. Pero, a pesar de todo, resultaban muy bonitos estos ángeles. Igual pasaba con las mujeres de los «escaparates» de Hamburgo; las veía hermosas, vendiendo algo muy primitivo. Y pensé: tengo que hacer un baile sobre esto. Cuando volví a Nueva York, lo llevaba todo en la cabeza, y empecé a trabajar. El resultado fue una obra que se llama «Echo», que no tiene absolutamente nada que ver con lo de Hamburgo!

No sé cómo, pero no elijo conscientemente lo que hago, dejo salir lo que hay dentro de mí. Tengo una gran fe en el subconsciente. Y creo que el artista debe tener esa fe, y si no la encuentra, ha de buscarla como sea, incluso no entendiéndolo de dónde proviene. Dejar correr su intuición, sin ponerle ningún tipo de límites, sin racionalizarla en absoluto.

(4) La palabra «foreplay» designa en inglés «las efusiones amorosas realizadas en el acto sexual previamente al coito».

Atwin Nikolais (a la derecha del lector) marca un paso de baile, durante los ensayos, en su teatro de Nueva York.



**MOTOR
RACING**

presencia de triunfo



eau de toilette
deodorant
shaving foam
lather shaving cream
after shave emulsion
after shave lotion
pre shave lotion
gel moussant
soap

MAXIMA DISTINCION A LA CALIDAD



III Medallas de Oro. Bruselas 1971

**MOTOR
RACING** la línea de alta perfumería que siempre vence

SEGURA INTERNATIONAL
BARCELONA

ALWIN NIKOLAIS

El privilegio del cambio

T.—¿Se podría utilizar sus métodos de danza en una obra de ballet clásico?

A. N.—Sí, ya lo he hecho. La diferencia entre mí y una persona que practica el ballet académico es una diferencia de libertad de acción. El ballet clásico tradicional me parece muy difícil de hacer. También el mío, porque exige libertad —libertad en la esclavitud; libertad entre cadenas, si se quiere, pero libertad—. Mientras que yo tiendo hacia la acción libre, el ballet académico supone un acuerdo con unas formas que están hechas, una y otra vez, hasta llegar a la perfección. Y es muy difícil librarse de esta forma ya establecida para pasar a esa acción libre que busco.

T.—Seguramente, resultaría muy interesante sacar sus espectáculos del habitual escenario del «teatro a la italiana» e integrar al público en ellos, mezclándole con los actores, sin ninguna barrera que los separe; así el espectador sería participe directo de ese acto de libertad...

A. N.—También lo he hecho. Y si no repito a menudo la experiencia, es por un problema económico, de dinero. Somos autosuficientes, con la única ayuda de una subvención del Gobierno americano (5). El «teatro a la italiana» existe en todo el mundo, y para las jiras es esencial que nuestros espectáculos se puedan acoplar a él. Si ideamos un montaje escénicamente revolucionario, es muy posible que en muchas ciudades no pudiéramos actuar. E insisto en que tenemos que ganarnos la vida. De mí dependen muchas «bocas hambrientas», a las que hay que dar de comer; no me puedo permitir entonces decisiones excesivamente arriesgadas. Mientras consiga hacer el trabajo que me satisface y, a la vez, mantener a mi gente, no tengo demasiadas ganas de cambiar.

«Esto no significa que vayamos a estar repitiendo siempre lo mismo. He hecho muchas cosas en medio del público, y en enero y febrero vamos a intentar algo así en París y Hamburgo. Es el sistema económico por el que nos regimos el que nos impide lanzarnos más a menudo.

T.—Dentro del ballet actual, ¿existe alguien que trabaje al mismo nivel que usted, paralelamente a sus experiencias?

A. N.—Exactamente al mismo nivel, no creo que haya otros gru-

pos. Existen otras formas de «multi-media», pero muy distintas a lo mío.

T.—¿Hasta dónde cree que puede llegar?

A. N.—Bueno, yo creo que lo que hago no tiene fin, espero que continúe cambiando sin parar. Insisto en que, hasta ahora, mis espectáculos han sido muy diferentes unos de otros. El artista debe tener el privilegio de cambiar tantas veces como necesite o le apetezca. Aunque... vuelvo a lo de antes, me confundo a mí mismo cuando alguien me pregunta por qué he hecho esto, por qué he dejado de hacer aquello... Entonces lo pienso y digo: pues no actúo siempre de la misma forma... Me he convertido en un enigma.

Datos biográficos

T.—Por último, y dado que, hasta ahora, Alwin Nikolais era un perfecto desconocido para la mayoría de los españoles, nos gustaría que usted añadiera unos cuan-

tos datos biográficos, a través de los que pudiéramos seguir su trayectoria vital.

A. N.—Bien; nací en mil novecientos doce (¡qué viejo tan robusto soy!) en un pequeño pueblo de Connecticut. Desde pequeño me dediqué a la música, y era muy hábil; a los quince años ya tocaba el piano y el órgano muy bien. Mi primer empleo lo conseguí a los dieciséis años, como pianista que ambientaba las proyecciones de películas mudas. Pero en seguida vino el cine sonoro, y me vi en la calle. Comencé a aficionarme al ballet, y en mil novecientos treinta y tres asistí a una representación en la que actuaba Mary Wigman, una bailarina alemana muy famosa que emigró a Estados Unidos. La entendí muy bien y me interesó enormemente la música que ella empleaba. El profesor con quien yo estudiaba entonces me dijo que para profundizar en esa música tenía que aprender a bailar. Y así lo hice (¡era lo que estaba deseando!). En mil novecientos treinta y

siete, empecé —con gran intensidad— mis estudios de danza, y ya era bailarín profesional antes de ingresar en el servicio militar, que me retuvo cuatro años. Después me marché de Connecticut a Nueva York, donde trabajé con Hanya Holm, Martha Graham y todas las grandes figuras del ballet moderno norteamericano. Llegué a ser ayudante de Holm, e invitado posteriormente a formar y dirigir un departamento de danza en el Henry Street Playhouse. Estábamos en mil novecientos cuarenta y ocho, y de ahí arranca todo mi trabajo posterior. Hasta hace tres años, me mantuve —y muy a gusto, por cierto— en el Henry Street Playhouse. Desde mil novecientos sesenta y nueve tengo mi propia escuela en Nueva York, concretamente, en la calle Treinta y Seis, entre las avenidas Ocho y Nueve. Si alguno de ustedes se anima a venir conmigo. ■ Entrevista recogida en magnetofón por FERNANDO LARA. Traducción de JOAN POVEDA.

«Tent» (1968) quizá sea la obra que mejor represente la síntesis audiovisual que supone cada espectáculo de Nikolais. Mil juegos escénicos, mil combinaciones plásticas, provocan en el espectador otras tantas sensaciones estéticas.



(5) Sin embargo, las cinco obras largas exhibidas en Madrid aparecían en el programa de mano como encargos de diversas instituciones públicas o privadas, estatales o municipales.